СМЕРТЬ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

РОМАН ЯКОБСОН
Д. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ

mouton

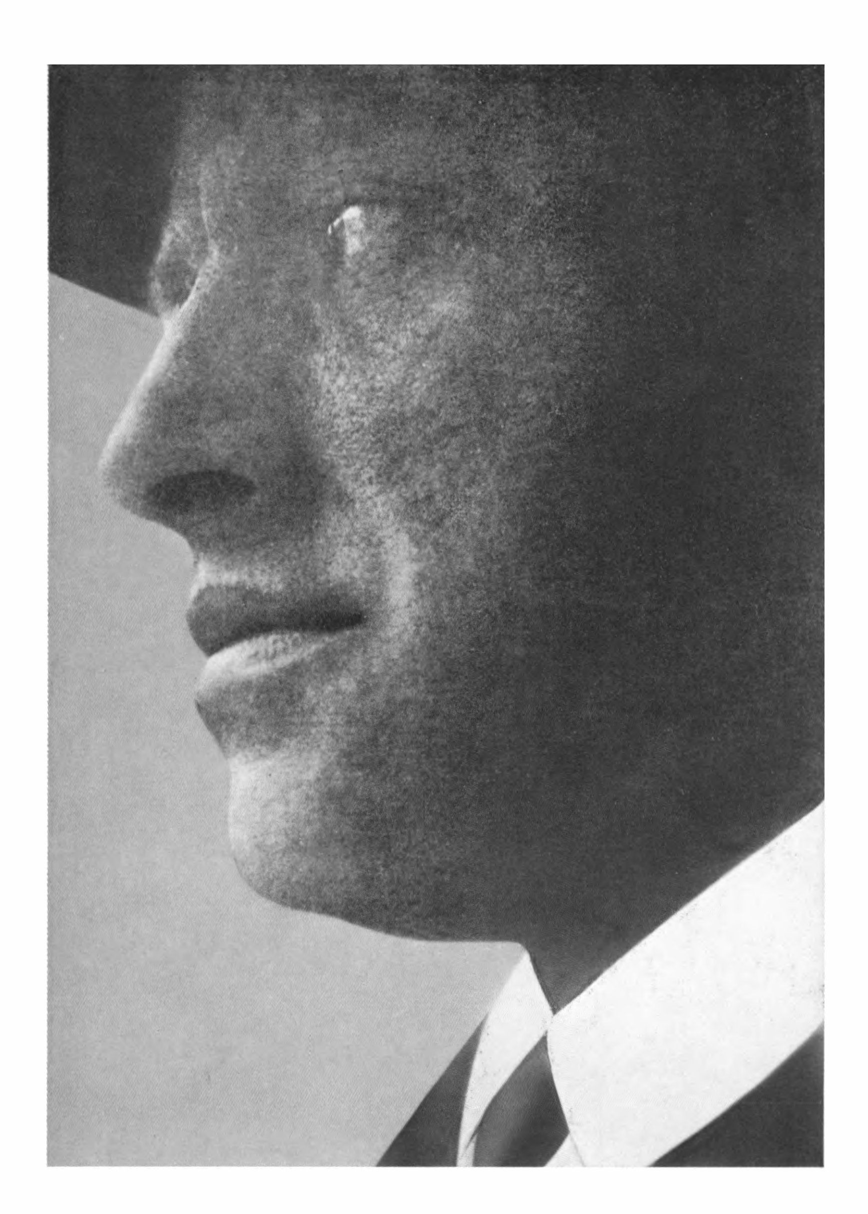
DE PROPRIETATIBUS LITTERARUM

edenda curat

C. H. VAN SCHOONEVELD

Indiana University

Series Practica, 70



СМЕРТЬ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

РОМАН ЯКОБСОН

Д. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ

1975

MOUTON

THE HAGUE · PARIS

ISBN 90 279 3283 2

Printed in The Netherlands by Mouton & Co., The Hague

СОДЕРЖАНИЕ

1

ИЗ ЧЕРНОВОЙ РЕДАКЦИИ 150.000.000*

Поэты велеречивы
буфонадят буфонады.
Про знамена пишут
про сталь
а этого
вовсе ничего не надо
Революция
революция проста
это не героям стих умиленный
в бою
бьются миллионы
идут миллионы
миллионы поют
Поем простотой возвеличась
и фельдмаршалейший из фельдмаршалов Фош
и самое величественное из величеств
из поля зрения уползет как вошь
это ерунда
когда в пушки тараторя
лезет на царя остервенелый царь
этой войны бескрайняя территория
все земли
все умы

* В окончательной редакции поэмы этот отрывок заменен следующими строчками:

Не Троцкому
не Ленину стих умиленный.
В бою
славлю миллионы
вижу миллионы
миллионы пою.

все сердца
люди надевали разноформенные брюки
драться шли
назывались враги
а у каждого
одинаковые руки и ноги
и тоска одинакова пудовостью гирь
но разве слезой опоганит глаз
злобу бросающую класс на класс.
Быть буржуем
это не то что капитал
иметь
золотые транжиря
это у молодых
на горле
мертвецов пята
это рот зажатый комьями жира
быть пролетарием
это не значит быть
чумазым
тем кто заводы вертит
быть пролетарием
грядущее любить
грязь подвалов взорвавшее
верьте.

2

О ПОКОЛЕНИИ, РАСТРАТИВШЕМ СВОИХ ПОЭТОВ

РОМАН ЯКОБСОН

> **Убиты; —**
> **и все равно мне,**
> **я или он их**
> **убил.**
> **Маяковский.**

О стихе Маяковского. О его образах. О его лирической композиции. Когда-то я писал об этом. Печатал наброски. Постоянно возвращался к мысли о монографии. Тема, особенно соблазнительная потому, что слово М-го *качественно* отлично от всего, что в русском стихе до него, и сколько ни устанавливать генетических связей, — глубоко своеобычен и революционен строй его поэзии. Но как писать о поэзии М-го сейчас, когда доминантой не ритм, а смерть поэта, когда (прибегаю к поэтической терминологии М-го) "резкая тоска" не хочет смениться "ясною, осознанною болью"! Во время одной из наших встреч М., по обыкновению, читал свои последние стихи. Поневоле напрашивалось сравнение с тем, что̀ должен дать, — с творческими возможностями поэта: Хорошо, сказал я, но хуже Маяковского. А сейчас творческие возможности зачеркнуты, неподражаемые строфы больше не с чем сравнивать, слова "последние стихи Маяковского" вдруг приобрели трагический смысл. Горесть отсутствия застит отсутствующего. Сейчас больней, но легче писать не об утраченном, а скорее об утрате и утративших.

Утратившие — это наше поколение. Примерно те, кому сейчас между 30 и 45-ю годами. Те, кто вошел в годы революции уже оформленным, уже не безликой глиной, но еще не окостенелым, еще способным переживать и преображаться, еще способным к пониманию окружающего не в его статике, а в становлении.

Уже не раз писали о том, что первой поэтической любовью этого поколения был Александр Блок. Велимир Хлебников дал нам новый эпос, первые подлинно-эпические творения после многих десяти-

летий безвременья. Даже его мелкие стихотворения производят впечатление осколков эпоса, и Хлебников без труда сшивал их в повествовательную поэму. Хлебников эпичен вопреки нашему антиэпическому времени, и в этом одна из разгадок его чуждости широкому потребителю. Другие поэты приближали его поэзию к читателю, черпая из Хлебникова, расплескивая этот "словоокеан" в лирические потоки. В противоположность Хлебникову, М. воплотил в себе лирическую стихию поколения. "Широкие эпические полотна" ему глубоко чужды и неприемлемы. Даже тогда, когда он покушается на "кровавую Илиаду революций", на "Одиссею голодных лет", вместо эпопеи вырастает только героическая лирика громадного диапазона — "во весь голос". Был момент, когда кончалась поэзия символизма, и еще не было ясно, какое из двух новых взаимновраждебных течений — акмеизм или футуризм — овладеет сердцами. Хлебников и М. дали лейтмотив словесному искусству современности. Именем Гумилева означена побочная линия новой русской поэзии — ее характерный обертон. Если для Хлебникова и М-го "родина творчества — будущее, оттуда дует ветер богов слова", то Есенин — лирическая оглядка назад, в стихах и стихе Есенина уставание поколения.

Этими именами определяется новая поэзия после 1910 г. Как ни ярки стихи Асеева или Сельвинского, это отраженный свет, они не определяют, а отражают эпоху, их величина производна. Замечательны книги Пастернака, может-быть, Мандельштама, но это камерная поэзия, от нее не зажжется новое творчество, этим словам не привести в движение, не испепелить сердцá поколений, они не пробивают настоящего.[1]

Расстрел Гумилева (1886-1921), длительная духовная агония, невыносимые физические мучения, конец Блока (1880-1921), жестокие лишения и в нечеловеческих страданиях смерть Хлебникова (1885-1922), обдуманные самоубийства Есенина (1895-1925) и Маяковского (1894-1930). Так в течение двадцатых годов века гибнут в возрасте от тридцати до сорока вдохновители поколения, и у каждого из них сознание обреченности, в своей длительности и четкости нестерпимое. Не только те, кто убит или убил себя, но и к ложу болезни прикованные Блок и Хлебников именно погибли. Из воспоминаний Замятина: "Это мы виноваты все ... Помню — не выдержал и позвонил Горькому: Блок умер, этого нельзя нам всем простить".

[1] Говоря — камерная, мы отнюдь не умаляем оценки мастерства. Камерной была напр. поэзия Баратынского или Иннокентия Анненского.

В. Шкловский — памяти Хлебникова: "Прости нас за себя и за других, которых мы убьем ... Государство не отвечает за гибель людей, при Христе оно не понимало по-арамейски и вообще никогда не понимало по-человечески. Римские солдаты, которые пробивали руки Христа, виновны не больше, чем гвозди. А все-таки тем, кого распинают, очень больно."[2]

Блок-поэт замолк, умер задолго до человека, но младшие еще у смерти вырывали стихи ("Где б ни умер, умру — поя"). Хлебников знал, что умирает, он разлагался заживо, просил цветов, чтоб не слышать зловония, и писал до конца. Есенин за день до самоубийства писал мастерские стихи о предстоящей смерти. Стихи вкраплены и в прощальное письмо Маяковского, и в каждой строке этого письма писатель-профессионал. До смерти еще две ночи, еще в промежутке деловые разговоры о литературной повседневщине, а в письме: "Пожалуйста, не сплетничайте, покойник этого ужасно не любил". Это — давнишнее требование М-го: "поэт должен подгонять время". И вот он уже смотрит на свои предсмертные строки глазами послезавтрашнего читателя. Это письмо всеми своими мотивами и самая смерть М-го так тесно сплетены с его поэзией, что их можно читать только в ее контексте.

Поэтическое творчество М-го от первых стихов в "Пощечине собственному вкусу" до последних строк едино и неделимо. Диалектическое развитие единой темы. Необычайное единство символики. Однажды намеком брошенный символ далее развертывается, подается в ином ракурсе. Порою поэт непосредственно в стихах подчеркивает эту связь, отсылает к старшим вещам (например, в поэме Про это — к Человеку, а там — к ранним лирическим поэмам). Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается вне такой мотивировки, или же напротив, мотив, развернутый патетически, повторяется в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два плана единой символики — трагический и комедийный, как в средневековом театре. Единая

[2] Сам Хлебников о своем умирании повествует в образах самоубийства:

Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!

Оставил краткую записку:
"Бритва, нá мое горло!"
Широкая железная осока
Перерезала воды его жизни, его уже нет ...

целеустремленность управляет символами. “Новый разгрóмим по миру миф”.

Мифология Маяковского?

Первый сборник его стихов называется “Я”. Владимир Маяковский не только герой его первой театральной пьесы, но и заглавие этой трагедии, а также заголовок его последнего собрания сочинений. “Себе любимому” посвящает стихи автор. Когда М. работал над поэмой Человек, он говорил: “Хочу дать просто человека, человека вообще, но чтобы не андреевские отвлеченности, а подлинный Иван, который двигает руками, ест щи, который непосредственно чувствуется”. Но М-му непосредственно дано только самочувствие. В статье Троцкого о М-м (умная статья, сказал поэт) — очень верно: “Чтобы поднять человека, он возводит его в М-го. Как грек был антопоморфистом, наивно уподоблял себе силы природы, так наш поэт, Маякоморфист, заселяет самим собою площади, улицы и поля революции”. Даже когда в поэме М-го в роли героя выступает 150.000.000-ный коллектив, он претворяется в единого собирательного Ивана, сказочного богатыря, который в свою очередь приобретает знакомые черты поэтова Я. В черновиках поэмы это Я прорывается еще откровеннее.[3]

Вообще Я поэта не исчерпано и не охвачено эмпирической реальностью. М. проходит в одной из своих “бесчисленных душ”. В его мускулы пришел себя одеть “бунта вечного дух непреклонный”, невменяемый дух без имени и отчества, “из будущего времени просто человек”. “И чувствую — я для меня малó. Кто-то из меня вырывается упрямо”. Томление в тесноте положенного предела, воля к преодолению статических рамок — непрерывно варьируемый М-м мотив. Никакому логову мира не вместить поэта и разнузданную орду его желаний. “Загнанный в земной загон, влачу дневное иго я”.

[3] Новое имя
вырвись
лети
в пространство мирового жилья
тысячелетнее
низкое небо
сгинь синезадо.
Это Я.
Я, Я
Я
Я
Я
Я
земли вдохновенный ассенизатор ...

“Оковала земля окаянная”. Тоска Петра Великого — “узника, закованного в собственном городе”. Туши губерний, лезущие “из намеченных губернатором зон”. Клетка блокады превращается в стихах М-го в мировой застенок, разрушаемый космическим порывом “за радужные заката скважины”. Революционный призыв поэта обращен ко всякому, “кому нестерпимо и тесно”, “кто плакал оттого, что петли полдней туги”. Я поэта — это таран, тарахтящий в запретное Будущее, это “брошенная за последний предел” воля к воплощению Будущего, к абсолютной полноте бытия: “надо вырвать радость у грядущих дней”.

Творческому порыву в преображенное будущее противопоставлена тенденция к стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны. Имя этой стихии — *быт*. Любопытно, что в русском языке и литературе это слово и производные от него играют значительную роль, из русского оно докатилось даже до зырянского, а в европейских языках нет соответствующего названия — должно-быть, потому, что в европейском массовом сознании устойчивым формам и нормам жизнии не противопоставлено ничего такого, чем бы эти стабильные формы исключались. Ведь бунт личности против косных устоев общежития предполагает их наличие. Подлинная антитеза быта — непосредственно ощутительный для его соучастников оползень норм. В России это ощущение текучести устоев, не как историческое умозаключение, а как непосредственное переживание, исстари знакомо. Уже в чаадаевской России с обстановкой “мертвого застоя” сочетается чувство непрочности и непостоянства: “Всё протекает, всё уходит ... В своих домах мы как-будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся кочевниками”. Или у М-го:

... законы
понятия
веры
гранитные кучи столиц
и самого солнца недвижная рыжина
все стало как будто немного текуче
ползуче немного
немного разжижено.

Но эти сдвиги, это “протекание комнаты” поэта — все это лишь “едва слышное, разве только кончиком души, дуновение какое-то”. Статика продолжает господствовать. Это изначальный враг поэта,

и к этой теме он не устает возвращаться. “Быт без движеньица”. “Все так и стоит столетья как было. Не бьют и не тронулась быта кобыла”. “Жирок заплывает щелочки быта и застывает, тих и широк”. “Заплыло тиной быта болотце, покрылось будничной ряской”. “Покрытый плесенью, старенький-старенький бытик”. “Лезет бытище в щели во все”. “Петь заставьте быт тарабарящий!” “В порядок дня поставьте вопрос о быте”.

В осень,
    в зиму,
        в весну,
            в лето
в день
    в сон
не приемлю
    ненавижу это
всё.
Всё
    что в нас
        ушедшим рабьим вбито
все
    что мелочинным роем
оседало
    и осело бытом
  даже в нашем
    краснофлагом строе.

Только в поэме “Про это” отчаянная схватка поэта с бытом дана в обнажении, быт не олицетворен, непосредственно в мертвенный быт вбивается слов напором поэт, и тот в ответ казнит бунтаря “со всех винтовок, со всех батарей, с каждого маузера и браунинга”. В других вещах М-го быт персонифицирован, но это, по авторскому замечанию, не живой человек, а оживленная тенденция. Определение этого врага в поэме Человек предельно общо: “Повелитель Всего, соперник мой, мой неодолимый враг”. Врага можно конкретизировать, локализовать, можно назвать его, скажем, Вильсоном, поселить в Чикаго и языком сказочных гипербол набросать его портрет. Но тут же следует “небольшое примечание”: “Художники Вильсонов, Ллойд-Джорджев, Клемансо рисуют — усатые, безусые рожи — и напрасно: все это одно и то же”. Враг — вселенский образ, и силы природы, люди, метафизические субстанции — только его эпизодические облики-маски: “Тот же лысый, невидимый водит, главный танцмейстер земного канкана. То в виде идеи, то чорта вроде, то Богом сияет, за облако канув”. Если б мы вздумали пере-

вести мифологию М-го на язык спекулятивной философии, точным соответствием этой вражды была бы антиномия "я" и "не-я". Более адэкватного имени врага не найти.

Так же, как творческое Я поэта не покрывается эмпирическим Я, так обратно последнее не покрывается первым. В безлицем параде опутанных квартирной паутиной знакомых

в одном
    узнал
        — близнецами похожи —
себя самого —
    сам
        я.

Этот жуткий двойник, бытовое Я — собственник-приобретатель, которого Хлебников противопоставляет изобретателю. Его пафос — стабилизация и самоотмежевание: "И угол мой, и хозяйство мое — и мой на стене портретик".

Призрак незыблемости миропорядка — квартирочного быта вселенной — гнетет поэта. "Глухо, вселенная спит".

Встрясывают революции царств
    тельца,
меняет погонщиков человечий табун,
но тебя,
некоронованного сердец владельца,
ни один не трогает бунт!

Этой невыносимой мощи должно быть противопоставлено небывалое восстание, имени для которого еще нет. "Революция царя лишит царева звания. Революция на булочную бросит голод толп. Но тебе какое дам название?" Термины классовой борьбы только условные уподобления, только приблизительная символизация, один из планов, pars pro toto. Поэт, "битв не бывших видевший перипетии", переосмысляет привычную терминологию. В набросках к 150.000.000 даются следующие характерные определения: "Быть буржуем — это не то, что капитал иметь, золотые транжиря. Это у молодых на горле мертвецов пята, это рот, зажатый комьями жира. Быть пролетарием это не значит быть чумазым, тем, кто заводы вертит. Быть пролетарием — грядущее любить, грязь подвалов взорвавшее — верьте".

Изначальная слитность поэзии М-го с темой революции многократно отмечалась. Но без внимания оставлена была иная неразрывность мотивов в творчестве М-го: революция и гибель поэта. На это

намеки уже в Трагедии, в дальнейшем неслучайность этого сочетания становится "ясна до галлюцинаций". Армии подвижников обреченным добровольцам пощады нет! Поэт — искупительная жертва во имя грядущего подлинно вселенского воскресения (тема Войны и мира). Когда в терновом венце революций придет который-то год, "вам я душу вытащу, растопчу, чтоб большая! — и окровавленную дам, как знамя" (тема Облака). В стихах революционных лет о том же рассказано в терминах прошедшего времени. Поэт, мобилизованный революцией, встал "на горло собственной песне" (это из последних стихов, напечатанных при жизни М-го; обращение к товарищам-потомкам, написанное в ясном сознании скорого конца). В поэме "Про это" поэт истреблен бытом: "Окончилась бойня ... Лишь на Кремле поэтовы клочья сияли по ветру красным флажком". Этот мотив недвусмысленно вторит образам Облака.

Поэт ловит будущее в ненасытное ухо, но ему не суждено войти в землю обетованную. Видения будущего принадлежат к насыщеннейшим страницам М-го. "Никакого быта" (Летающий пролетарий). "День раскрылся такой, что сказки Андерсена щенками ползали у него в ногах". "Не поймешь — это воздух, цветок ли, птица ль! И поет, и благоухает, и пестрое сразу". "Авелем называйте нас или Каином, разница какая нам. Будущее наступило". Для М-го будущее — диалектический синтез. Снятие всех противоречий находит себе выражение в шутливом образе Христа, играющего в шашки с Каином, в мифе о вселенной, пронизанной любовью, в тезисе: "Коммуна — это место, где исчезнут чиновники, и где будет много стихов и песен". Нынешняя неслиянность, противоречивость делового строительства и поэзии, "дело деликатного свойства — о месте поэта в рабочем строю" — один из острейших для М-го вопросов. "Кому нужно, говорил он, чтобы литература занимала свой специальный угол? Либо она будет во всей газете каждый день, на каждой странице, либо ее совсем не нужно. Гоните к чорту такую литературу, которая подается в виде дессерта" (Воспоминания Дм. Лебедева).

К разговорам о никчемности и смерти поэзии М. всегда относился иронически (по существу, мол, разговоры вздорные, но полезно для революционизирования искусства). В поэме Пятый Интернационал, которую М. долго и серьезно подготавливал, но так и не дописал, он имел в виду остро поставить вопрос об искусстве будущего. Задуманная фабула: Первый этап революции — мировой социальный переворот — довершен. Человечеству скучно. Быт уцелел.

Нужен новый акт мировых сотрясений — направляемая Пятым Интернационалом “революция духа” во имя нового строя жизни, нового искусства, новой науки. Напечатанное вступление к этой поэме — приказ об упразднении красот стиха, о введении в поэзию краткости и точности математических формул и неоспоримой логики. Дается пример поэтического построения по образцу логической задачи. Когда я скептически отозвался об этой поэтической программе, об этой проповеди стихом против стиха, М. усмехнулся: “А ты обратил внимание, что решение у моей логической задачи — заумное?”.

Антиномии между рациональным и иррациональным посвящено замечательное стихотворение Домой. Это мечта о слиянии обоих элементов, о своего рода рационализации иррационального:

Я себя
  советским чувствую
                заводом,
вырабатывающим счастье.
Не хочу,
  чтоб меня, как цветочек с полян,
рвали
  после служебных тягот.
. . . .
Я хочу,
  чтоб сверх-ставками спеца
получало
  любовищу сердце.
Я хочу,
  чтоб в конце работы
                завком
запирал мои губы
          замком.
Я хочу,
  чтоб к штыку
    приравняли перо.
С чугуном чтоб
  и с выделкой стали
о работе стихов,
  от Политбюро,
чтобы делал
  доклады Сталин.
“Так, мол,
    и так ...
    И до самых верхов
прошли

из рабочих нор мы:
в Союзе
Республик
пониманье стихов
выше
довоенной нормы ...”

Мотив утверждения иррационального дан у М-го в различных аспектах. Каждый из этих образов повторно всплывает в его творчестве. Звезды (“Ведь если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно!”). Сумасбродство весны (“И относительно хлеба ясно и относительно мира ведь. Но этот кардинальный вопрос относительно весны нужно, во что бы то ни стало, урегулировать”). Сердце, превращающее “в лето зимы, воду в вино” (“Это я сердце флагом поднял, небывалое чудо XX века”). И вражеская реплика: “Если сердце всё, то на что, на что же вас нагреб, дорогие деньги, я? Как смеют петь? Кто право дал? Кто дням велел июлиться? Заприте небо в провода! Скрутите землю в улицы!”). Но основная иррациональная тема М-го — любовь. Тема которая жестоко мстит тем, кто посмел забыть ее, грозой раскидывает людей и дела, оттирает все остальное. И так же, как поэзия, эта тема одновременно неразрывна и неслитна с нынешней жизнью, она вкраплена “между служб, доходов и прочего”. Любовь раздавлена бытом.

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, —
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!

Вычеркнуть иррациональное? И М. рисует жесткую сатирическую картину: с одной стороны сонная скука откровений — польза от кооперативов, вред от питья, политграмота Бердникова, “пустые места называются дыры”, с другой стороны — оготелый хулиган планетарного масштаба (стихотворение “Тип”). Сатирическое заострение диалектической антиномии.

Рационализация производства, культура техники, плановое строительство, да, — если из-за этой стройки “настоящею земной любовью брызжет будущего приоткрытый глаз”, нет, — если это строительство — рваческое цепляние за сегодняшний день. При такой установке грандиозная техника превращается в “совершеннейший аппарат провинциализма и сплетни в самом мировом масштабе”

(Мое открытие Америки). Таким планетарным провинциализмом пропитана жизнь 1970 г. в Клопе М-го — рациональнейший уклад, без порывистости, без излишних конденсаций энергии, без грез. Мировая социальная завершилась, но революция духа еще впереди. Это тихий памфлет против духовных наследников тех унылых судей, которые в ранней сатире М-го "неизвестно зачем и откуда наперли на Перу". В этих людях Клопа много сходства с замятинскими "Мы", но у М-го и антитеза этого утопического рационального общежития — бунт во имя неразумного своеволия, алкоголя и личного бесконтрольного счастья — высмеяна и жестко, тогда как Замятин этот бунт идеализирует.

Непреклонна вера М-го, что за горами горя, за многоярусным нарастанием революций — "настоящие земные небеса", единственно возможное разрешение всех противоречий. Быт — только суррогат грядущего синтеза, он не снимает противоречий, а лишь затушевывает. Подмен диалектики компромиссом, механическим примирением противоположностей поэт отвергает. Герои жестокого сарказма М-го — *соглашатель* (Мистерия Буфф) и вслед за красочной галлереей бюрократов *согласователей*, зарисованных в агитках, главначпупс Победоносиков, главный начальник по управлению согласованием (Баня). Рогатки на пути к будущему — такова подлинная суть деятельности этих "искусственных людей". Машина времени их неминуемо выплюнет.

Преступная иллюзия — подтасовывать единственно насущную проблему всесветной "замечательной жизни" стряпней личного счастья. Радоваться рано! Тема первых картин Клопа: усталость от боевого пафоса жизнии, от равненья на фронт, от окопных метафор. "Зарядили — окопы. Теперь не девятнадцатый год. Людям для себя жить хочется". Семейное строительство. "Розы будут цвести и благоухать уже на данном отрезке времени". "Изящное завершение полного борьбы пути товарища". Служитель красоты Олег Баян формулирует: "Нам удалось согласовать и увязать классовые и прочие противоречия, в чем нельзя не видеть вооруженному марксистским глазом, так сказать, как в капле воды, будущее счастье человечества, именуемое в простонародье социализмом" (раньше — в лирическом разрезе — это звучало: "В мягкой постели он, фрукты, вино на ладони ночного столика"). Безмерная ненависть к этим взыскующим отдыха и уюта в каждой граненой строке М-го. Им отвечает слесарь в Клопе: "Двинем сразу, сразу все. Но мы из этой окопной дыры с белым флагом не вылезем". В плане внутренней

драмы ту же тему разверывает “Про это”. М. молит о приходе любви-спасителя: “Муку мою конфискуй, отмени”. И сам М. отвечает:

Оставь.
    Не надо
        ни слова
            ни просьбы.
Что толку —
    тебе
        одному
            удалось бы?!
Жду
    чтоб землей обезлюбленной
                    вместе
чтоб всей
    мировой
        человечьей гущей.
Семь лет стою —
    буду и двести
стоять пригвожденный
                этого ждущий.
У лет на мосту
    на презренье
                    на смех
земной любви искупителем значаь
должен стоять
    стою за всех, —
за всех расплачу́сь
за всех распла́чусь ...

Но М. твердо знает: он может четырежды состариться — четырежды омоложенный, это будет только учетверенная пытка, умноженный ужас перед будничной чушью и перед досрочными человеческими праздниками. Все равно ему не дождаться мирового раскрытия абсолютной полноты бытия, все равно неминуем конечный итог: “Я свое, земное, не дожил, на земле свое не долюбил”. Его удел — искупительная гибель без познанной радости.

За всех — пуля
    за всех — нож.
А мне когда?
    А мне-то что ж?

На этот вопрос М-м дан уверенный ответ.

При всем пафосе отталкивания русских футуристов от “генералов-классиков”, они же кровь от крови русских литературных традиций.

Неслучайно бравурный тактический лозунг М-го "А почему не атакован Пушкин?" сменяется элегическим обращением к тому же Александру Сергеевичу: "Скоро вот и я умру и буду нем. После смерти нам стоять почти что рядом". Сны М-го о будущем, вторящие версиловской утопии, его гимн человекобожеству, богоборчество "тринадцатого апостола", его этическое неприятие Бога, — все это куда ближе вчерашнему дню русской литературы, чем дежурному официальному безбожию. Не с катехизисом Ярославского связана и вера М-го в личное бессмертие. Его видение грядущего воскрешения мертвых во плоти конвергентно материалистической мистике философа Федорова.

Весной 1920 г. я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе Запада. М. заставил меня повторить несколько раз мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени — все это захватывало М-го. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. — А ты не думаешь, спросил он вдруг, что так будет завоевано бессмертие? — Я посмотрел изумленно, пробормотал что-то недоверчивое. — Тогда с гипнотизирующим упорством, наверное знакомым всем, кто ближе знал М-го, он задвигал скулами: "А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых. Я найду физика, который мне по пунктам растолкует книгу Эйнштейна. Ведь не может быть, чтоб я так и не понял. Я этому физику академический паек платить буду". Для меня в ту минуту открылся совершенно другой М.: требование победы над смертью владело им. Вскоре он рассказал, что готовит поэму — Четвертый Интернационал (потом она была переименована в Пятый), и что там обо всем этом будет. "Членом этого Интернационала будет Эйнштейн. Это будет куда важнее Ста пятидесяти миллионов". М. носился в то время с проектом послать Эйнштейну приветственное радио — науке будущего от искусств будущего. Мы никогда впоследствии не возвращались в разговорах к этим темам. Пятый Интернационал остался незавершенным. Но эпилог поэмы Про это — "Вижу, вижу ясно до деталей ... Недоступная для тленов и крошений — рассиявшись высится веками мастерская человечьих воскрешений".

ПРОШЕНИЕ НА ИМЯ ...
(Прошу вас, товарищ химик, заполните сами!)

Для меня нет ни малейшего сомнения, что это для М-го вовсе не литературный заголовок, это — подлинное мотивированное прошение к большелобому тихому химику XXX века.

Воскреси.
Хотя б за то
что я
поэтом
ждал тебя,
откинул будничную чушь.
Воскреси меня
хотя б за это!
Воскреси —
свое дожить хочу!

В Клопе, в комедийном плане, тот же будущий Институт человеческих воскрешений. Этот мотив все настойчивее в последних вещах М-го. Тема драмы Баня — "Из будущего по машине времени является фосфорическая женщина, уполномоченная по отбору лучших, для переброски в будущий век": "По первому сигналу мы мчим вперед, прервав одряхлевшее время ... Летящее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом, балласт опустошенный неверием". Снова: вера — залог воскресения. Будущие люди должны преобразить не только то, что перед ними, но и прошлое. "Время ограду взломим ногами ... Как нами написано, мир будет таков и в среду и в *прошлом* и ныне и присно и завтра и дальше во веки веков" (из 150.000.000). В стихах памяти Ленина М-ий, — только зашифрованно, но все о том же:

И смерти
коснуться его
не посметь,
стоит
у грядущего в смете!
Внимают
юноши
строфам про смерть
а сердцем слышат: бессмертье.

В ранних вещах М-го личное физическое бессмертие осуществляется вопреки научному опыту. "Студенты! Вздор, все что знаем и учим! Физика, химия и астрономия — чушь" ("Вознесение М-го"). В это время наука для М-го — праздное искусство ежесекундно извлекать

квадратный корень, бесчеловечное собирательство окаменелых обломков позапрошлого лета. И только тогда памфлетический "Гимн ученом" превращается в подлинный восторженный гимн, когда он усмотрел в "футуристическом мозге Эйнштейна", в физике и химии грядущего — чудотворные орудия человеческого воскрешения. "Волга человечьего времени, в которую нас, как бревна в сплав, бросало наше рождение, бросало барахтаться и плыть по течению, — эта Волга отныне подчиняется нам. Я заставлю время стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью. Люди смогут вылазить из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов ... Ты можешь взвихрить растянутые тягучие годы горя, втянуть голову в плечи, и над тобой, не задевая и не раня, сто раз в минуту будет проноситься снаряд солнца, приканчивая черные дни". (Это у М-го самые хлебниковские слова.)

Но каковы бы ни были пути к бессмертию, образ бессмертия в поэтической мифологии М-го неизменен: нет для него воскресения без воплощения, без плоти, — бессмертие не может быть потусторонним, оно нерасторжимо с землей. "Я для сердца, а где у бестелых сердца?! ... Уставился наземь ... Бестелое стадо, ну и тоску ж оно гонит!" (Человек). "Здесь на земле хотим — не выше жить и не ниже — всех этих елей домов лошадей и трав" (Мистерия-буфф). "Я во всю — всей сердечной мерою — в жизнь сию — сей мир — верил, верую" (Про это). Вечно-земное — мечта М-го. Эта земляная тема круто противопоставлена всяческой надмирной бесплотной абстракции, она дана в поэзии М-го и Хлебникова в сгущенном физиологическом воплощении (даже не тело, а мясо); ее предельное выражение — задушевный культ зверья и его животной мудрости.

"Встают из могильных курганов, мясом обрастают схороненные кости" (Война и мир) — это не только художественная реализация прибакулочной схемы. Будущее, воскрешающее людей настоящего — это не только поэтический прием, не только мотивировка причудливого сплетения двух повествовательных планов. — Это сокровеннейший миф Маяковского.

С неуклонной любовью к чудотворному будущему М. соединяет неприязнь к ребенку, что на первый взгляд с этим фанатическим будетлянством едва ли совместимо. Но в действительности — навязчивый мотив отцененавистничества, "родительский комплекс" уживается у Достоевского с почитанием предков, с благоговением перед традицией, и точно так же в духовном мире М-го с отвлечен-

ною верой в грядущее преображение мира закономерно сопряжена ненависть к дурной бесконечности конкретного завтрашнего дня, продолжающего сегодняшнее ("календарь, как календарь!"), неугасимая вражда к той "любвишке наседок", которая снова и снова воспроизводит нынешний быт. М. мог абстрактно учесть творческое призвание "малышей коллектива" в неоконченном споре со старым, но его же передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш. В конкретном ребенке М. не узнает своего же мифа о будущем. Это для него лишь новый отпрыск многоликого врага. Именно поэтому маниловские Аристид и Фемистоклюс нашли себе достойное продолжение в детообразных гротесках замечательного киносценария М-го "Как поживаете".[4] А его юношеское стихотворение "Несколько слов обо мне самом" начинается строкой "Я люблю смотреть, как умирают дети". Здесь детоубийство возведено в космическую тему: "Солнце! Отец мой! Сжалься хоть ты и не мучай! Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней". В том же солнечном окружении, извечным и одновременно личным мотивом снова проходит "детский комплекс" в Войне и мире:

Слышите —
солнце первые лучи выдало,
еще не зная,
куда,
отработав денется, —
это я,
Маяковский,
подножию идола
нес
обезглавленного младенца.

Связь тем детоубийства и самоубийства несомненна, это разные способы лишить преемства настоящее, "прервать одряхлевшее время".

С верой в преодолимость времени, в победу над его непрерывным шажком связано учение М-го о поэте. Поэзия не механическая надстройка над готовым зданием бытия (неслучаен тесный стык М. с литературоведами-формалистами), подлинный поэт "не на подножном корму у быта, не с мордой, упершейся вниз"; "слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его

[4] Сын лезет с собачкой. "А у меня собачка длисилованная: она моцит, ни когда она хоцит, а когда я захоцу". Мать в восторге. "Мой Тото, не правда ли прелесть, не по летам развитой мальчик?".

отразить, мощные забегают настолько же вперед, чтоб тащить понятое время". Поэт, обгоняющий и подгоняющий время — постоянный образ у М-го. Не таков ли и подлинный образ самого М-го? Хлебников и М., четко предсказывающие революцию (до датировки включительно) — частность, но немаловажная. Кажется, никогда судьба писателя не была с такой безжалостной откровенностью обнажена в его словах, как в наши дни. Он жаждет жизнь узнать заране и узнает ее в своем романе. Теургу Блоку и марксисту М-му одинаково самоочевидно, что стихи продиктованы поэту первичной силой, объяснить которую невозможно. "Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно". Неведомо даже, где он существует: "вне меня или только во мне, скорей всего во мне". Поэт осязает принудительность собственного стиха, современники — наслучайность жизненного пути поэта. Неужели сегодня у когонибудь нет ощущения, что книги поэта — сценарий, по которому он разыгрывает фильм своей жизнии? Наряду с главным действующим лицом заданы собственно и прочие роли, но исполнители для них вербуются непосредственно в ходе действия, по мере требований интриги, которая предопределена до подробностей развязки включительно.

Мотив самоубийства, совершенно чуждый футуристической и лефовской тематике, постоянно возвращается в творчестве М-го — от ранних вещей его, где вешаются безумцы в неравной борьбе с бытом (дирижер, человек с двумя поцелуями) — до сценария "Как поживаете", где газетное сообщение о самоубийстве девушки приводит в ужас поэта. Рассказав о застрелившемся комсомольце, М. добавляет: "До чего ж на меня похож! Ужас". Он примеривает к себе все варианты самоубийства: "Радуйтесь! Сам казнится ... Обнимет мне шею колесо паровоза ... Добежать до канала и голову сунуть воде в оскал ... А сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою ... К воде манит, ведет на крыши скат ... Аптекарь, дай душу без боли в просторы вывести ..."

Резюме поэтической автобиографии М-го (если угодно — литомонтаж): В душе поэта взрощена небывалая боль нынешнего племени. Не потому ли стих его начинен ненавистью к крепостям быта, и в словах таятся "буквы грядущих веков"? Но, "гражданинфининспектор, честное слово, поэту в копеечку влетают слова". Изначальный образ М-го: "Выйду сквозь город, душу на копьях домов оставляя за клоком клок". С каждым шагом все острее сознание безысходности единоборства с бытом. Клеймо мучений

выжжено. Способов досрочной победы нет. Поэт — обреченный "изгой нынчести".

Мама! ...
Скажите сестрам, Люде и Оле,
Ему уже некуда деться.

Этот мотив теряет литературность. Сперва из стиха он уходит в прозу. "Деваться накуда" (ремарка на полях "Про это"). Из прозы в жизнь: "Мама, сестры и товарищи, простите, — это не способ (другим не советую), но у меня выходов нет" (из прощального письма М-го).

Он давно был наготове. Еще пятнадцать лет тому назад, в прологе к сборнику стихов писал:

Все чаще думаю,
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

Тема самоубийства становится, чем дальше, все навязчивей. Ей посвящены напряженнейшие поэмы М-го — "Человек" (1916) и "Про это" (1923). Каждая из этих вещей — зловещая песнь торжествующего над поэтом быта; лейт-мотив — "любовная лодка разбилась о быт" (стих из прощального письма). Первая поэма — подробное описание самоубийства М-го. Во второй уже четко ощущение внелитературности этой темы. Это уже литература факта. Снова — только еще тревожней — проходят образы первой поэмы, резко намечены этапы бытия — "полусмерть" в вихре бытового ужаса и "последняя смерть" — "в сердце свинец! чтоб не было даже дрожи!" Тема самоубийства настолько придвинулась, что зарисовывать больше невозможно ("не к чему перечень взаимных болей, бед и обид"), — нужны заклинания, нужны обличительные агитки, чтобы замедлить шагание темы. Уже "Про это" открывает длинный заговорный цикл: "Я не доставлю радости видеть, что сам от заряда стих". "Мне бы жить и жить, сквозь годы мчась" ... Вершина цикла — стихи Сергею Есенину. Обдуманно парализовать действие предсмертных есенинских стихов — такова по словам М-го целевая установка этого стихотворения. Но когда читаешь его сейчас, оно звучит еще могильнее, чем последние строки Есенина. Эти строки ставят знак равенства между жизнью и смертью, а у М-го на сей

день один довод за жизнь — она труднее смерти. Это такая же проблематичная пропаганда жизни, как прежние стихи М-го о том, что только неверие в загробь останавливает перед пулей, или как его прощальное "счастливо оставаться".

А слагатели некрологов о М-м твердят наперебой: "Всего можно было ждать от Маяковского, но только не того, что он покончит с собой. Кто угодно, казалось, только не Маяковский" (Е. Адамович). "Соединить с этим обликом идею самоубийства почти невозможно" (А. Луначарский). "Так не вяжется его смерть со всем его обликом преданнейшего революции поэта" (Б. Малкин). "Смерть его до того не вяжется со всей его жизнью, так не мотивирована всем его творчеством" (редакционная статья *Правды*). "Такая смерть никак не вяжется с М., каким мы его знаем" (А. Халатов). "Это к нему не идет. Нам ли всем не знать М.?" (М. Кольцов). "Он, конечно, не подавал ни единого повода предполагать такой конец" (Петр Пильский). "Непонятно. Чего ему недоставало?" (Демьян Бедный).

Неужели все эти люди пера настолько забыли либо настолько не поняли "все, сочиненное Маяковским"? Или так сильна была общая уверенность, что все это, действительно, только сочинено, выдумано? Наука о литературе восстает против непосредственных, прямолинейных умозаключений от поэзии к биографии поэта. Но отсюда никак нельзя делать вывода о непременной неувязке между жизнью художника и искусством. Такой антибиографизм был бы обратным общим местом вульгарнейшего биографизма. Неужели забыто восхищение М-го перед "настоящим подвижничеством, мученичеством" его учителя — Хлебникова? "Биография Хлебникова равна его блестящим словесным построениям. Его биография — пример поэтам и укор поэтическим дельцам". Ведь это М. написал, что даже одежда поэта, даже его домашний разговор с женой должен определяться всем его поэтическим производством. М. отчетливо понимал глубокую жизненную действенность смычки между биографией и поэзией. После предсмертных строк Есенина, говорит М., его смерть стала литературным фактом. "Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — стих, подведет под петлю и револьвер". Приступая к автобиографии, М. отмечает, что факты поэтовой жизни интересны "только если это отстоялось словом". Но кто решится утверждать, что не отстоялось словом самоубийство М-го? — Не сплетничать — заклинал он перед смертью. А те, кто настойчиво отмежевывает "чисто личную" гибель поэта от его литературной биографии, создают атмосферу личной сплетни,

злокачественной сплетни: с многозначительным умолчанием.

Это исторический факт: окружающие не верили лирическим монологам М-го, "слушали, улыбаясь, именитого скомороха". За его подлинный облик принимались житейские маскарады: сперва поза фата ("Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана!"), потом повадка рьяного профессионала-газетчика. "Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: Пейте какао ван-Гутена!", писал в свое время М. А когда поэт, осуществляя лозунг, на все лады загорланил: "Пей двойной золотой ярлык!", "Каждый, думающий о счастьи своем, покупай немедленно выигрышный заем!", — слушатели и читатели видели рекламу, видели агитацию, но зубы эшафота проглядели. Оказывается, легче поверить в благостность выигрышного займа и в замечательное качество сосок Моссельпрома, чем в предел человеческого отчаяния, чем в пытку и полусмерть поэта. Поэма "Про это" — сплошной безысходнейший стон в столетия, но Москва слезам не верит, публика похлопывала и подсвистывала очередному артистическому трюку, самоновейшим "великолепным нелепостям", а когда вместо бутафорского клюквенного сока пролилась настоящая вязкая кровь, занедоумевала: непонятно! не вяжется!

Сам М. (самооборона поэта!) порою охотно способствовал заблуждению. Разговор 1927 г. — Я: "Сумма возможных переживаний отмерена. Ранний износ нашего поколения можно было предсказывать. Но как быстро множатся симптомы. Возьми ассевское: Что же мы, что же мы, неужто размоложены! Самоотпевание Шкловского!" — М.: "Совершенный вздор! Для меня еще всё впереди. Если бы я думал, что мое лучшее в прошлом, это был бы конец". — Напоминаю М-му о его недавних стихах:

Я родился,
          рос,
              кормили соскою, —
жил,
    работал,
          стал староват ...
Вот и жизнь пройдет
    как прошли Азорские
острова.

— "Это пустое! Формальная концовка! Только образ. Таких можно сделать сколько угодно. Стихи "Домой" тоже кончались:

Я хочу быть понят своей страной,
а не буду понят — что ж:

по родной стране пройду стороной
словно летом косой дождь.

А Брик сказал — вычеркни, по тону не подходит. Я и вычеркнул".

Прямолинейный формализм литературного символа веры русских футуристов неизбежно влек их поэзию к антитезе формализма — к "непрожеванному крику" души, к беззастенчивой искренности. Формализм брал в кавычки лирический монолог, гримировал поэтическое "я" под псевдоним. Непомерна жуть, когда внезапно вскрывается призрачность псевдонима, и, смазывая грани, эмигрируют в жизнь призраки искусства, словно — в давнишнем сценарии М-го — девушка, похищенная из фильма безумцем-художником.

К концу жизни М-го его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию, которую, к слову сказать, он отожествлял с лирикой вообще. На Западе об этом основном нерве поэзии М-го даже не подозревали. Запад знал только "барабанщика октябрьской революции". Этой победе агитки могут быть даны объяснения и в других планах. Художественно стихи "Про это" были сгущенным, доведенным до совершенства "повторением пройденного". Путь элегической поэмы был М-м в 23-м году завершен. Его газетные стихи были поэтическими заготовками, опытами по выделке нового материала, по разработке неиспробованных жанров. На скептические замечания об этих стихах М. ответил мне: после поймешь и их. И когда последовали пьесы Клоп и Баня, стало действительно понятно, какой громадной лабораторной работой над словом и темой были стихи М-го последних лет, как мастерски использована эта работа в его первых опытах на поприще театральной прозы, и какие неисчерпаемые возможности развития в них заложены.

Наконец, в разрезе социальной монтировки — газетные стихи М-го — это переход от безудержной лобовой аттаки к изнурительной позиционной борьбе. Быт обрушивается стаей раздирающих сердце мелочей. Это уже даже не "дрянь с настоящим характерным лицом", а "пошлое, маленькое, мелкое дрянцо". Его натиска не остановишь высокопарными суждениями — "в общем и целом", тезисами о коммунизме, отвлеченными поэтическими приемами. "Тут надо видеть вражьи войска, надо руководить прицелом". Нужно бить "мелочинный рой" быта "деловой малостью", не горюя, что бой измельчал. Изобретение приемов для описания "мелочей, могущих быть и верным шагом в будущее", — так осмысляет М. очередной социальный заказ поэту.

Как нельзя свести к одному плану М.-агитатора, точно так плоски и мутны однозначные истолкования конца поэта.

“Предварительные данные следствия указали, что самоубийство вызвано мотивами чисто личного порядка”. — На это ответил сам М. в своей автобиографии: “По личным мотивам об общем быте”.

“Не надо подчинять своим мелким личным настроениям интересы великого дела”, поучает покойного Бела Кун. А М. заблаговременно возразил:

В этой теме
  и личной
    и мелкой
перепетой не раз
      и не пять
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.
Эта тема
  сейчас
    и молитвой у Будды
и у негра вострит на хозяев нож.
Если Марс
  и на нем хоть один сердцелюдый,
то и он
  сейчас
    скрипит
      про то-ж.
          (“Про это”.)

Фельетонист Кольцов торопится объяснить: “М. был по горло полон своих деловых и групповых, и общелитературных, и политических забот. Стрелял кто-то другой, случайный, временно завладевший ослабленной психикой поэта общественника и революционера. Временное нагромождение обстоятельств”. — И снова вспоминается давнишняя отповедь М-го:

Вред — мечта.
  И бесполезно грезить,
надо несть служебную нуду.
Но бывает —
  жизнь
    встает в другом разрезе
и большое
  понимаешь
    через ерунду.

“Мы осуждаем бессмысленный, неоправданный поступок М-го.

Глупая, малодушная смерть. Мы не можем решительно не протестовать против его ухода из жизни, его дикого конца". Таковы официальные приговоры (Моссовет и пр.). — Эти надгробные речи уже в Клопе пародировал М.: "Зоя Березкина застрелилась!" — "Эх, и покроют ее теперь в ячейке" ... Профессор будущей мировой коммуны: "Что такое самоубийство? ... Вы стреляли в себя? ... От неосторожности?" — "Нет, от любви". — "Чушь ... От любви надо мосты строить и детей рожать ... А вы ... Да! Да! Да!"

Вообще действительность с жуткою добросовестностью повторяет пародийные строки М-го. "Мне на лодках кататься некогда", фанфаронит Победоносиков — главный комический персонаж Бани, усвоивший немало черточек Анатоль Васильча: "Это мелкие развлечения для разных секретарей. Плыви, моя гондола! У меня не гондола, а государственный корабль". Послушно вторя комедийному двойнику, Луначарский на митинге памяти М-го торопится разъяснить, что "жалко звучат" его прощальные стихи о разбившейся любовной лодке. "Мы знаем, что не на любовной лодке он плавал по нашим бурным морям, — он был капитаном на большом общественном корабле". Старания отмежеваться от "узко-личной" трагедии М-го порою отдают сознательной пародией. Газеты печатают резолюцию Орехово-Зуевских писателей, которые "заверяют советскую общественность, что они крепко запомнят совет покойного не следовать его примеру".

Чудно́, что определениями "случайное, личное" и т.п. на этот раз орудуют именно те, кто обычно проповедует строгий детерминизм, кто требует социологических объяснений. Как говорить о личном эпизоде, когда действует закон больших чисел, и в течение нескольких лет сметен весь цвет русской поэзии?

Когда в поэме М-го каждая страна приходит к человеку будущего со своими лучшими дарами, Россия приносит поэзию. "Чьих голосов мощь в песне звончее сплеталась!" Запад восторгается русским искусством: иконой и фильмом, классическим балетом и новыми театральными исканиями, вчерашним романом и сегодняшней музыкой. Но, быть-может, величайшее из русских искусств — поэзия еще по-настоящему не стала предметом экспорта. Она слишком интимно и неразрывно связана с русским языком, чтобы выдержать невзгоды перевода. Русская поэзия знала две эпохи яркого расцвета: начало XIX и текущего века. И в первый раз эпилогом также была массовая ранняя гибель больших поэтов. Чтобы ощутить нижеследующие цифры, достаточно себе представить, сколь ущерблен-

ным оказалось бы наследие Шиллера, Гофмана, Гейне, особенно Гете, если бы они на четвертом десятке сошли со сцены. В 31 год казнен Рылеев. В 36 сходит с ума Батюшков. Умирает 22-летний Веневитинов, 32-летний Дельвиг. 34-х лет убит Грибоедов, 37-ми Пушкин, 26-ти Лермонтов. Их гибель не раз характеризовалась как форма самоубийства. Свой поединок с бытом сам М. сближал с дуэлями Пушкина и Лермонтова. Много схожего и в реакции общества обеих эпох на эти досрочные утраты. Снова прорывается чувство внезапной глубокой пустоты, жуткое ощущение злого рока, тяготеющего над русской духовной жизнью. Но как тогда, так и теперь громче и назойливей другие мотивы.

Непостижимые Западу, тупые и разнузданные надругательства над погибшими. Сокрушался некто Кикин, что Мартынов — убийца мерзавца и труса Лермонтова — отдан под арест. И Николай I отпел того же поэта: “Собаке — собачья смерть”. А в газете “Руль”, вместо некролога, вязка отборных ругательств и в заключение: “Нехорошо пахло от всей жизни Маяковского, и внесет ли в нее оправдание трагический конец?” (Офросимов). Но чтó Кикины да Офросимовы? Полуграмотные нули, о которых в истории русской культуры только и будет значиться, что испражнились на свежих могилах поэтов. Несравненно тягостней, когда помои ругани и лжи льет на погибшего поэта причастный к поэзии Ходасевич. Он-то разбирается в удельном весе, — знает, что клеветнически поносит одного из величайших русских поэтов. И когда язвит, что всего каких-нибудь пятнадцать лет поступи — “лошадиный век” — дано было М-му, ведь это — самооплевывание, это пасквили висельника, измывательство над трагическим балансом своего же поколения. Баланс М-го — “я с жизнью в расчете”; плюгавая судьбенка Ходасевича — “страшнейшая из амортизаций, амортизация сердца и души”.

Это об эмигрантских Левинсонах. Но традицию пушкинских дней повторяют и те Андреи Левинсоны московской закраски, которые сейчас силятся подменить живое лицо поэта каноническим житийным ликом. А раньше ... О том, что было раньше, рассказал за несколько дней до выстрела в докладе на литературном вечере сам М.: “На меня столько собак вешают и в стольких грехах меня обвиняют, которые есть у меня и которых нет, — что иной раз мне кажется, уехать бы куда-нибудь и просидеть года два, чтобы только ругни не слышать!” И эта обрамляющая кончину травля была авансом точно описана М-м:

Ругней
    за газетиной взвейся газетина!
Слухом в ухо!
    Хватай клевеща!
И так я калека в любовном боленьи.
Для ваших оставьте помоев ушат.
Я вам не мешаю.
    К чему оскорбленья?
Я только стих
    я только душа.
А снизу:
    Нет!
        ты враг наш столетний.
Один уж такой попался —
                Гусар!
Понюхай порох
    свинец пистолетный.
Рубаху в распашку!
    Не празднуй труса!

Это лишняя иллюстрация на тему о "неувязке" конца Маяковского с его вчерашним днем.

Есть благодарные для публицистов вопросы — о виновниках войны, об ответственности за смерть поэта. Биографы — любители частного сыска потрудятся над установлением непосредственного повода самоубийства. К "сукиному сыну — Дантесу", к "бравому майору Мартынову", к пестрому сонму поэтоубийц приобщат еще кого-нибудь. Разнообразные искатели базы явлений, если они в обиде на Россию, легко обоснуют верными цитатами и историческими примерами опасность поэтического ремесла в России. Если они в обиде только на сегодняшнюю Россию, тоже нетрудно обставить вескими доказательствами соответствующий тезис. Но я думаю, что более других прав молодой словацкий поэт Лацо Новомеский: "Неужели вы думаете, сказал он, что это только тамошнее? Ведь это — мировое сегодня." Это в ответ на ставшие, увы, трюизмом фразы о мертвящем отсутствии воздуха, для поэта убийственном. Есть страны, где женщине целуют руку, и страны, где только говорят "целую руку". Есть страны, где на теорию марксизма отвечают практикой ленинизма, страны, где безумство храбрых, костер веры и Голгофа поэта — не только фигуральные выражения. В стихах чеха Станислава Неймана и поляка Слонимского на смерть М-го не с нею, а с бытием оставшихся поэтов слит мотив случайности.

И в конечном счете особенность России не столько в том, что сегодня трагически перевелись ее великие поэты, как в том, что только что они еще были. У великих народов Запада после зачинателей символизма, думается, не было большой поэзии.

На вопрос не в причинах, а в следствиях, как ни соблазнительно забаррикадироваться проблематикой причинности от тягостной осязательности факта.

Паровоз построить мало —
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?

Это из приказа М-го по армии искусств. Мы живем в так наз. реконструктивном периоде и, вероятно, еще настроим немало всяческих паровозов и научных гипотез. Но нашему поколению уже предопределен тягостный подвиг беспесенного строительства. И если бы даже вскоре зазвучали новые песни, это будут песни иного поколения, означенные иною кривою времени. Да и непохоже на то, чтоб зазвучали. Кажется, история русской поэзии нашего века еще раз сплагиатирует и превзойдет историю XIX-го: “Близились роковые сороковые годы”. Годы тягучей поэтической летаргии.

Прихотливы соотношения между биографиями поколений и ходом истории. У каждой эпохи свой инвентарь реквизиций частного достояния. Возьми и пригодись истории глухота Бетховена, астигматизм Сезана. Разнообразен и призывной возраст поколений, и сроки отбывания исторической повинности. История мобилизует юношеский пыл одних поколений, зрелый закал или старческую умудренность других. Сыграна роль, и вчерашние властители дум и сердец уходят с авансцены на задворки истории — частным образом доживать свой век — духовными рантье или богадельщиками. Но бывает иначе. Необычайно рано выступило наше поколение: “Только мы — лицо нашего времени. Рог времени трубит нами”. А нет по сей час, и это ясно осознал М., ни смены, ни даже частичного подкрепления. Между тем, осекся голос и пафос, израсходован отпущенный запас эмоций — радости и горевания, сарказма и восторга, и вот судорога бессменного поколения оказалась не частной судьбой, а лицом нашего времени, задыханием истории.

Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен. Мы слишком жили будущим, думали о нем. верили в него, и больше нет для нас само-

довлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего. Мы — свидетели и соучастники великих социальных, научных и прочих катаклизмов. Быт отстал. Согласно великолепной гиперболе раннего М-го, "другая нога еще добегает в соседней улице". Мы знаем, что уже помыслы наших отцов были в разладе с их бытом. Мы читали суровые строки о том, как брали отцы на прокат старый, непроветренный быт. Но у отцов еще были остатки веры в его уютность и общеобязательность. Детям осталась одна обнаженная ненависть к еще поизносившейся, еще более чужой рухляди быта. И вот "попытки устроить личную жизнь напоминают опыты с разогреванием мороженого".

Будущее, оно тоже не наше. Через несколько десятков лет мы будем жестко прозваны — люди прошлого тысячелетия. У нас были только захватывающие песни о будущем, и вдруг эти песни из динамики сегодняшнего дня превратились в историко-литературный факт. Когда певцы убиты, а песню волокут в музей, пришпиливают к вчерашнему дню, еще опустошеннее, сиротливей да неприкаянней становится это поколение, неимущее в доподлиннейшем смысле слова.

V-VI 1930

3

ДВЕ СМЕРТИ: 1837-1930*

Д. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ

I

Смерть Маяковского одно из тех событий, которые подводят итоги целому культурно-историческому периоду и становятся исходной точкой для его понимания. Таким же событием в свое время была смерть Пушкина. Исторический смысл двух этих смертей сходен: обе замыкают собой целую литературную эпоху и переводят из настоящего в прошлое, в "историю", целую литературную формацию.

И Пушкин, и Маяковский фигуры внутренне-противоречивые в силу своей типической переходности. Оба стоят одной ногою на одной, другою на другой социальной почве. Оба не сумели разрешить внутри себя конфликта между старым и новым, между классом, их вырастившим, и классом, восхождению которого их творчество было литературным аккомпанементом.

Пушкина произвел на свет помещичий класс в момент своего политического и культурного апогея. Двенадцатый год был величайшей и блистательнейшей победой душевладельцев, и вместе с тем его последнею победой. Эта победа не несла с собой нового расцвета, так как крепостное хозяйство уже заходило в тупик и будущее дворянства лежало в том, чтобы "пролезть в Tiers-état", переродиться в буржуазно-землевладельческий класс по западному образцу. Это отлично понимали наиболее передовые из сверстников Пушкина, но в решающую минуту революционный авангард буржуазного дворянства оказался неспособен овладеть властью. Царствование Николая I было временем, когда, под покровом власти наиболее реакционных слоев дворянства ("знати"), с одной стороны консервировались самые отсталые формы крепостного хозяйства (попытка его рационализации потерпела крушение как раз незадолго до поражения декабристов), с другой медленно но верно

* Положения этой статьи автор собирается развить в подготовляемой им работе по периодизации русской литературы.

рос промышленный капитал, и складывалось новое буржуазное общество со своей новой интеллигенцией (в значительной мере дворянского происхождения).

Литературное движение, центральной фигурой которого был Пушкин, сложилось в годы, непосредственно следовавшие за победой русских душевладельцев над классовым врагом внутренним и внешним, Сперанским и Наполеоном. По своим социальным корням оно было чисто-помещичьим, и Арзамас может считаться моментом максимального господства дворян в литературе. Но уже к началу 20-х годов литературная жизнь начинает принимать явственно буржуазный уклон, и Пушкин оказывается главным пионером этой новой эры. Сознательно и с увлечением он отдается течению; настаивает на "промышленном" характере своей поэтической деятельности; диктует цены рынку; поддерживает левые течения журналистики, давая им главное художественное наполнение; и в личной жизни (столкновение с Воронцовым) яростно отстаивает достоинство новой, буржуазной литературы. Но поражение буржуазного дворянства на Сенатской площади меняет всю общественную атмосферу. Из вождя и знамени новых сил Пушкин становится мучительным полем битвы между старым и новым. Победа крепостной империи влила новую жизнь в ветхого помещичьего Адама, шевелившегося в Пушкине и раньше (идейное сближение с Карамзиным; высокомерное недоверье к Полевому). Но сам царизм продолжает зорким сыщицким глазом видеть в Пушкине классового врага. Всемерно стараясь о том, чтобы новое (при его же поддержке воздвигаемое) буржуазное общество не достигло классового самосознания, Николай принимает между прочим и меры, чтобы обезвредить писателя, наиболее способного стать идейным представителем этого общества. И меры эти оказываются действительными. Если четырнадцатое декабря было последней политической победой крепостной монархии, приручение Пушкина было последним ее достижением на культурном фронте. Трагедия Пушкина была именно в том, что он скоро понял, какую роль он играет в руках Николая и Бенкендорфа. Помещичья душа была слишком жива в нем, чтобы он мог вырваться из этой засасывающей и медленно отравляющей среды. Но тогда как Жуковский и Вяземский искренно и всецело отдали себя на служение самодержавию против нового буржуазного сознания, Пушкин не мог до конца примириться со своими новыми господами, и другая душа продолжала жить в нем, в трагически безысходной борьбе с его

помещичьей душой. Для Николая он до последней минуты оставался удачно зажатым якобинцем. И Николай был в значительной мере прав, так как в те самые годы, когда, казалось, Пушкин был без остатка проглочен двором и светом, он тайком нащупывал почву для сближения с вождем подлинных якобинцев, Белинским. Но "якобинцы" уже поставили крест на Пушкине — он был для них прошлым, его дальнейшее использование казалось им невозможным, и уступок "литературной аристократии" они делать не собирались. Пушкин так и остался в лагере Николая. Но если социально он уже стал человеком прошлого, социальный конфликт, вогнанный внутрь, всецело овладел его личной жизнью. Загнанный в тупик Пушкин выбрал путь, который, этически и психологически, был путем самоубийства. Дуэль, как мы теперь видим, была для него линией наименьшего спротивления на пути к смерти. Но физическим и юридическим виновником ее был Дантес, и позади Дантеса, двор и свет. То, что Пушкин погиб по воле реакционных сил, резко изменило отношение к нему новой интеллигенции, заставив ее признать, что другой, "народный" Пушкин никогда не умирал в придворном аристократе. В нем увидели жертву и мученика. Его грехи, его социальное малодушье были забыты, как были забыты и его идеологически-нейтральные, и следовательно объективно-реакционные произведения 30-х годов, которые при жизни так решительно отвергались; восстановили Пушкина 20-х годов и канонизировали его как величайшего предтечу новой, буржуазной культуры. Только поколением позже, когда дифференциация самой буржуазной России зашла уже достаточно далеко, и новое общество далеко ушло от установок 1837 года, появилась психологическая возможность разоблачения помещичьей и реакционной стороны Пушкина, и то ненадолго. В русской традиции из двух душ Пушкина сохранилась только одна, о другой забыли.

Канонизацией Пушкина новая интеллигенция одновременно подвела итог Пушкинской эпохе и перевела ее в прошлое. Даже борьба с пережившей Пушкина "литературной аристократией" прекратилась, до такой степени ее существование перестало быть фактом литературной современности. Отдельные из сверстников Пушкина, — особенно Баратынский, — продолжали создавать произведения даже более значительные чем до его смерти. Но эти произведения не жили в современности. Социально они не существовали, и только гораздо позже возникла возможность их восприятия, но уже не как фактов современности, а как пришельцев из прошлого, никогда не имевших

своего “теперь”.[1]

II

Я не собираюсь сравнивать Маяковского с Пушкиным. Довольно очевидно, что дарование Маяковского было, во всяком случае, у́же Пушкинского, и что говорить об “эпохе Маяковского”, как мы говорим о пушкинской эпохе, было бы преувеличением. Тем не менее больше чем кто нибудь другой он воплощал в себе силу и лучшие качества этого поколения. Может быть, Хлебников и Пастернак и лучше Маяковского как поэта, но не говоря уже об “аристократическом” характере их поэзии, доступной лишь немногим, ни один из них и в отдаленной степени не воплощает собой смысла и содержания целой литературной эпохи, как воплощал их Маяковский. Личность Маяковского символична, и говорить о нем значит говорить об его поколении.

Литературное поколение, к которому он принадлежал, не получило еще общепризнанного имени. Так как его самая творческая пора совпадает с годами империалистской и гражданской войны, я буду в дальнейшем называть это поколение людьми 1910-х годов. Патриархами его были Хлебников и Гумилев, правым крылом — акмеисты, левым — футуристы, своего рода равнодействующей — Виктор Шкловский, эпигонами — “попутчики” первых годов нэпа. Несмотря на значительные внутренние различия, поколение это представляет неоспоримое единство как по происхождению, так и по облику. Основные черты этого последнего можно вкратце определить словами — индивидуализм и техницизм.

Социологически люди 1910 годов были новый, выдвинутый пятым годом и “Столыпинским” подъемом слой мелко-буржуазной интеллигенции, второе (после разночинцев 60-х годов) пришествие

[1] Совершенно иначе чем на Пушкине катастрофа 20-х годов отразилась на Грибоедове. До 14-го декабря Грибоедов был еще более сознательным и более заостренным чем Пушкин идеологом буржуазного дворянства. После поражения декабристов он переходит в лагерь крепостной империи, работая в нем однако на пользу промышленного капитализма. Увидевши, что попытка утвердить буржуазию как “класс для себя” потерпела решительное поражение, он с тем большим рвением отдается работе, способствующей ее усилению как “класса в себе”. В этом смысл его отхода от литературы и погружения в государственную службу. Это была сдача принципов, во имя практического выигрыша. Поэтому, несмотря на *Горе от ума*, смерть не могла сделать Грибоедова героем новой интеллигенции, так как она была прямым следствием его идеологической капитуляции, и погиб он не жертвой, а слугой царизма. Многое из этого верно понято в биографическом романе Тынянова.

плебеев в русскую литературу.[2] Культурно-историческая обстановка этого второго пришествия сильно отличалась от первого. Шестидесятники были единственными в свое время носителями революционного сознания, — отсюда их политическая активность; они имели перед собой прочный массив консервативного быта, быта буржуазии, еще не ставшей "классом для себя" — отсюда их просветительство —, и еще совсем живой крепостной уклад деревни — отсюда их народнический социализм. Поколение 1910-х годов приходило в общество уже совершенно буржуазное, с сильно разложившимися "устоями" быта, и насквозь индивидуалистическое — отсюда их собственный глубочайший и агрессивный индивидуализм; в общество, очередной задачей которого была возможно быстрая индустриализация страны — отсюда их техницизм; — но это общество не умело решить, какие политические условия наиболее благоприятны для такого требуемого подъема — отсюда (только впоследствии и только отчасти изжитый) аполитизм людей 1910-х годов; носителями активного революционного сознания они не были — революционная гегемония уже давно перешла к рабочим.

Русская литература стала буржуазной еще в 30-х годах, но это была буржуазная литература без буржуазии. Буржуазная интеллигенция — дворянского и мелкобуржуазного происхождения — была попутчицей растущего капитализма, но самой капиталистической буржуазии труды накопления не оставляли досуга на производство или даже на потребление "культурных ценностей". Это неучастие самой буржуазии в культурной работе давало интеллигенции субъективную иллюзию внеклассовости, столь характерную для эпохи великих реалистов. Но к концу 19-го века буржуазия сама выступает на культурную сцену, и социальный смысл перехода первенства от общественников и реалистов к модернистам и богоискателям сводится к переходу культурного руководства от субъективновнеклассовых попутчиков к самой образованной буржуазии.[3] То, что литература буржуазии с самого начала получила явственно упадочный и нездоровый уклон, подчеркивает раннюю упадочность и худосочность русской крупно-капиталистической буржуазии.

Таким образом люди 1910-х годов входили в литературу, где

[2] Точнее третье, вторым, соответствующим "Виттевскому" подъему капитализма, был Горький.

[3] Биографически тут характерны конечно не такие факты, как купеческое происхождение Брюсова или Шестова, а то, что "социальными заказчиками" символизма и родственных течений оказывались Морозовы, Рябушинские и Терещенки.

гегемоном была буржуазия. В силу собственной полу-буржуазной природы они не могли создавать вполне нового, а могли только отталкиваться от наличной культуры культурно-господствующего класса. Поэтому все их творчество стоит в тесной генетически-антитетической связи с символизмом. Они борются с символизмом на его же почве. Они сильней и здоровее, потому-что ближе к здоровой плебейской почве, но внутренне они глубоко родственны своим предшественникам. Подобно им они индивидуалисты, только более активные и здоровые. Они не создают замкнутых миров субъективных переживаний, но утверждают свое право жить по своему — их время расцвет русской богемы — и создавать "вещи" по своему крайнему разумению. Они идут гораздо дальше символистов в индивидуальной дифференциации техник, в сознательной "оригинальности". Подобно символистам они формалисты, но формализм их активней и материалистичней; произведение искусства для них не эстетическая (т.е. пассивно воспринимаемая) "ценность", а ряд технических процессов, завершающийся созданием материальной "вещи" — "сумма приемов".

Как группа мелкобуржуазная, промежуточная по самой своей природе, поколение 1910-х годов не объединено какой-нибудь классовой ориентацией. Правое крыло — акмеисты — определенно тянут к буржуазии и отличаются от символистов только бóльшим здоровьем и бóльшим материализмом. Связанные с крестьянством писатели, наоборот резко выделяются своей упадочностью — крайней книжностью и искусственностью (Клюев) или доходящей до трагического одиночества деклассированностью (Есенин), — факты на первый взгляд странные, но легко объясняющиеся, поскольку втягивание крестьянства в буржуазное общество протекало в процессе крайне болезненной дифференциации деревни и общего кризиса крестьянских форм жизни. Упадочность Есенина — своеобразный литературный аналог Столыпинской ликвидации общины.

Но — в связи с индустриализацией как основной задачей эпохи — самой характерной для поколения прослойкой оказалась техническая интеллигенция, кровно заинтересованная в развитии производительных сил страны, но, по своей большой социальной молодости, еще не связанная неразрывно с капиталистическим классом. Для этих людей Октябрьская Революция создала совершенно неожиданную возможность социального переключения, выбора между старым и новым хозяином средств производства, между буржуазией и пролетариатом. Для степени жизнеспособности

русского капитализма характерно, что почти никто из этой технической интеллигенции не оказался в лагере открытой контрреволюции. Часть, наиболее близкая к буржуазии — но всетаки с ней не спаянная неразрывно — заняла (особенно после крушения "демократической контрреволюции") позицию аполитического и возведенного в принцип техницизма (Шкловский), другая более близкая массам городской демократии решительно пошла с пролетариатом. Главным в этой группе был Маяковский.

Изо всех людей своего поколения Маяковский теснее всего связал себя с революцией. Еще в годы империалистской войны его стихи были проникнуты конкретным предчувствием надвигающихся боев, и в первые же месяцы революции он стал ее поэтом. Он был не только подлинным революционером по темпераменту, но и поэтом достойного революции масштаба. Размах его революционного лиризма был соразмерен величью событий, и новизна его революционных поэм отвечала новизне Октябрьских горизонтов. *Мистерия-Буф* и *150.000.000* достойны Октября и по планетарной титаничности захвата, и по революционной свежести образов, и по высокой эффективности поэтической техники. Это единственные в литературе произведения, к которым без натяжки можно применить слова Сталина о "стиле" большевизма — соединение русского революционного размаха с американской деловитостью. Однако основой, на которой выростал этот стиль, был не пролетарский коллективизм, а мелкобужуазный индивидуализм. Индивидуализм этот подлинно плебейский и революционный, но он находит вдохновение только в отрицательной, разрушительной фазе революции, пока идет борьба против одинаково ненавистного для всех плебеев — рабочих и нерабочих — старого порядка. Пока идет эта борьба, индивидуалист органически и искренно сливается с борющимися массами и в ней преодолевает свой индивидуализм. *150.000.000* — величайшее выражение этого отожествления индивидуального с массовым. Мужик Иван, вступающий в единоборство с Вудро Вильсоном — гениальное создание чисто мифологического размаха. Но именно этот мифологизм, заостряющийся в одном, хотя бы и массовом, человеке вскрывает непролетарский характер этой поэмы. Мифологическое олицетворение — прием по существу архаический, который чужд классу, строящему будущее, безошибочно приурочивает поэта к социальной группе старого общества, уходит своими корнями в далекое прошлое. Но присутствие его в поэме Октябрьской Революции вполне законно, поскольку Октябрь расковывал все,

вплоть до самых архаических, анти-капиталистических сил масс.[4]

Переход от героического к восстановительному периоду революции резко менял отношение к ней мелкобуржуазного индивидуализма, лишал его революционного пафоса и окрашивал в "термидорские цвета". Литературным "термидором" 1910-х годов были попутчики первых лет нэпа.

Революция, расковав крестьянские массы, освободила огромные запасы мелкобуржуазной энергии. В военные годы они могли выливаться в партизанщину и народные армии; нэп открыл им пути к частно-хозяйственному накоплению. Одновременно своеобразные литературные условия военного коммунизма нэп заменил "нормальными" — писатель стал поставщиком литературного товара, самая его профессия делала его частником. Попутчики 1922 и следующих годов выходили из тех же мелкобуржуазных слоев, что и писатели военных лет, но при изменившейся обстановке: подъем мелкой буржуазии был гораздо более массовым чем в "Столыпинское" время, поэтому они гораздо теснее связаны с определенной социальной почвой — буржуазной верхушкой крестьянства; но подъем этот был эпигонским, так как дорога ему была расчищена пролетариатом. Он приходил на готовое. И в чисто-литературном отношении попутчики приходили на готовое. Маяковский и его сверстники дали актуальное литературное выражение героическому периоду революции, так или иначе они его — литературно — делали. Попутчики его только вспоминали.[5] Их творчество ретроспективно: гражданская война единственная тема всей их лучшей продукции. И в формальном отношении они были эпигонами, будучи вполне зависимы от предыдущей литературы (и даже больше от символистов чем от 1910-х годов).

Однако именно их ретроспективная ориентация давала революционное оправдание попутчикам: их мелко-буржуазный индивидуализм (неотделимый от мелкобуржуазной-же "стихийности") был революционен только, пока продолжалась военная борьба с контрреволюцией. С момента нэпа этот индивидуализм и эта стихийность становились, объективно, выражением класса частников, погрязали

[4] Недаром патриархом футуризма был великий мифотворец Хлебников. Сравни тоже мифологизацию образов в творчестве гениальнейшего мелкобуржуазного писателя современного Запада — Джойса. Характерно, что его породила Ирландия, давшая также самую чисто-мелкобуржуазную революцию нашего времени.

[5] Лично, многие из них конечно "делали" революцию. Но в литературном плане важно литературное действие.

в чистую обывательщину, или безнадежно деклассировались. Лишенный воспоминаний о героических боях гражданской войны мелкобуржуазный индивидуалист обращался в Кавалерова из романа Юрия Олеши; лелеющий эти воспоминания в Леоновского *Вора*. К концу восстановительного периода попутчицкая литература вырождается и отходит на задний план. Пролетариат начинает становиться гегемоном в литературе. Мелкобуржуазная глава русской литературы подходит к концу.

Для технической интеллигенции история складывалась иначе. В техническом интеллигенте — как в буржуазном дворянине эпохи разложения крепостничества — живут две души, — наследственная душа мелкобуржуазного индивидуалиста и новая душа квалифицированного работника промышленности. В буржуазном обществе эта новая душа легко срастается с буржуазией, так как только буржуазия обещает техническому интеллигенту нужное ему развитие производительных сил. Но в России Октябрь показал ему, что есть другой класс, обеспечивающий этот рост не хуже буржуазии, и строящий еще более благоприятное для производительных сил бесклассовое общество социализма. И лучшие силы советской технической интеллигенции ориентировались на социализм. "Младшая душа" ее стала жить идеалами планового и бесклассового производства. Но органической классовой силы рабочего эта ориентация техническому интеллигенту не дала. Он не слился с пролетариатом, а только посвятил себя общей с пролетариатом задаче. При всем огромном значении технической интеллигенции она остается беспочвенной и неспособной на идеологическое творчество. Поскольку литература не может жить без идеологического творчества, литература технической интеллигенции была, подобно литературе попутчиков, хотя и по другой причине, обречена на вырождение.

Нэп конечно поставил и техническую интеллигенцию на распутье. На распутьи оказался и Маяковский. Наследственная душа индивидуалиста не могла в нем не реагировать созвучно на этот "термидор чувств". Тематика его опять становится личной. В *Необычайном приключении* и в гиперболических образах *Люблю* живет еще освобожденная революцией мифология; несмотря на свою индивидуалистическую (во втором случае биографическую) тематику эти стихи еще гудят отзвуками героического периода. Но в написанной после *Люблю* поэме *Про это* начинается явный спад вобывательщину и автоэпигонство.

Но “младшая душа” удержала его у края обрыва. Маяковский становится организатором *Лефа*, авангарда художественно-технической интеллигенции в ее борьбе за социалистическое строительство. *Леф* с его теорией “социального заказа” был основан на “оттеснении” индивидуалистической и мелкобуржуазной души технического интеллигента, поставившего свою художественную технику на службу нового хозяина средств производства — пролетариата. Разгул и буйство прежнего — дореволюционного и военного — Маяковского вводится в строгие рамки и подчиняется целевой установке, как водопад гидроэлектрической станции. Поэзия его становится сдержанной и явственно ответственной. Космические масштабы заменяются “общемясницкими”. Собеседник солнца принимает будничный “социальный заказ” восстановительного периода.

Вместе с тем в силу неизбежной идеологической несамостоятельности технической интеллигенции поэзия его принимает “подцензурный” характер, давая повод поверхностным (а тем более враждебным) критикам говорить об его неискренности. “Подцензурность” эта, психологически обусловленная взятием “под цензуру” (в фрейдовском смысле) одной из двух душ поэта,[6] в социальном плане отвечает тому, что для коммунистов Маяковский не может стать своим, а остается попутчиком. Было бы нелепо как поэта сравнивать с Маяковским Демьяна Бедного, но Демьян Бедный мог быть тем, чем Маяковский никогда не мог сделаться — подлинным публицистом. Та свобода самокритики, которая отличает его стихотворные фельетоны, возможна потому, что автор не должен считаться с генеральной линией, а носит ее в себе. Маяковский по роковой несамостоятельности своей социальной позиции мог только “принимать заказ”.

За Маяковским оставалась крупнейшая активная роль социально-педагогического характера. Он остро чувствовал свою ответственность за свою социальную родню, за всю ту прослойку, самым видным и сильным представителем которой был он. Это чувство ответственности с особенной силой сказалось в центральном произведении этого периода, стихах о Есенине. Есенин погиб жертвой

[6] Будущему биографу предоставляется установить, в какой мере эта душа, “оттесненная” в творчестве, получала возмещение выходом в быт. Может быть об этом напишут хорошо знавшие Маяковского. На знавших его поверхностно (как знал его я) он производил, в последние годы своей жизни, впечатление величайшей сдержанности и чувства ответственности за каждое сказанное слово.

полного бессилия перед теми силами, которые Маяковский оттеснял в себе и старался оттеснить в товарищах. Отталкиваясь от примера Есенина, лучше всего было превозгласить, что

В этой жизни помереть не трудно,
Сделать жизнь значительно трудней.

То, что произошло позже, придало этим двум строчкам глубоко трагическую иронию. "Сделать жизнь" Маяковскому оказалось действительно трудно. Какие бы личные причины сюда ни замешивались, трудность эта имела прежде всего глубокие социальные корни.

Техническая интеллигенция могла вытянуть только постольку, поскольку ее техническая душа находит поддержку в действительно творческой и современной технике, в технике "более технической", чем может быть техника художественной литературы (или живописи). Несмотря на все попытки оторваться от традиции, несмотря на попытку коренного пересмотра самой функции литературы и искусства литературный (и художественный) *Леф* оказался бессилен этим оживить унаследованные от прошлого искусства. Слишком долго и слишком глубоко самая ткань их разъедалась индивидуализмом, чтобы несвязанная с машиной техника могла одна, без новой классовой крови, переродить их. Такое перерождение могло произойти только в искусстве, органически связанном с новой, научной техникой и дающем возможность впрячь индивидуализм художника в материальный, физический, доступный проверке эксперимент. Таким искусством могло быть только кино.

Упадок *Лефа* и других форм попутчицкой литературы совпал с расцветом советской школы кинорежиссеров. Мелкобуржуазный характер этой школы и ее тесная связь с литературным движением 1910-х годов бесспорны.[7] Но Эйзенштейн и его сподвижники не эпигоны, потому что они пионеры в новом, технически сложном, очень материальном и очень современном искусстве. Индивидуализм их не подавляется и не оттесняется, а творчески впрягается в искусство, дающее широкий простор индивидуальной изобретательности, но подчиненное строгой коллективной дисциплине. Идеологическая несамостоятельность, неизбежная в творчестве технической интеллигенции и роковая для литературы, становится естественной

[7] Последняя часть *Потомка Чингисхана* Пудовкина — яркий пример этого родства. Мифологический гиперболизм и олицетворение восстания в личности героя разительно сходны с *150.000.000* Маяковского.

в кино, искусстве по самой природе своей служащем *орудием* пропаганды в руках командующего класса. Все это дает возможность ждать еще длительного господства в кинематографии той самой социальной прослойки, которая не сумела удержаться в литературе.[8]

Между тем, пока мелкобуржуазная литература вырождалась, усиливалась и утверждалась литература нового руководящего класса, — пролетарская. Литература эта игнорировала наследие символизма и 1910-х годов, восстанавливая традицию реалистов, и притом в ее наиболее далеких от модернизма выражениях. Ее исключительная идеологическая насыщенность и этико-воспитательная заостренность сближает ее с литературой шестидесятников. Сближение исторически понятное, поскольку в 60-х годах мелкобуржуазная интеллигенция была единственной носительницей революционного сознания, и задачи, стоявшие перед ней, соответствовали — в уменьшенном масштабе — нынешним задачам коммунистов.

К 1927-28 гг. стало очевидно, что пролетарские писатели — единственная восходящая сила в литературе, и что литературному господству промежуточных групп пришел конец. Один из первых (и из очень немногих) Маяковский оценил создавшееся положение и понял необходимость полной смычки всех субъективно-социалистических элементов с новыми классовыми силами. Организационным выводом явился распад *Лефа* и вхождение Маяковского в ВАПП.

Но новая среда не могла удовлетворить техническую и (в конечном счете) артистическую душу Маяковского. С одной стороны глубоко-коллективистский дух новой школы был против шерсти индивидуалисту Маяковскому, которому трудно было стать искренним рядовым движения. С другой он не мог не видеть явную бедность новой литературной культуры, отказавшейся от культурного наследия всего "формального" периода русской литературы. И эта бедность была не только культурной аскезой. Несмотря на бóльшую общественную заостренность, пролетарская литература была не только беднее литературы 1910-х годов, но она имела меньший общественный вес. Вопреки упадочно буржуазному культу "культур-

[8] Советский фильм находится еще в ранней фазе своего развития. В какой мере он останется в руках технической интеллигенции, предсказать нельзя. Несомненно, однако, что, по крайней мере на Украине, кино начинает находить новую классовую почву. Довженко уже не типический представитель технической интеллигенции, а имеет какие-то корни в послереволюционном, середняцком (resp. колхозном) крестьянстве. Разница в этом отношении между его *Землей* и *Старым и Новым* Эйзенштейна бросается в глаза.

ных ценностей" художественное творчество ни в какой мере не является показателем ценности или силы данной социальной группы в данное время. Наоборот, скорее можно утверждать, что художественное творчество, являясь результатом внутренней травмы, ценно прямо пропорционально количеству социальной энергии, не находящей себе приложение в действии. Чем адэкватнее возможность действия для наличной энергии, тем больше этой энергии вкладывается в прямое социальное действие, и тем меньшему количеству приходится удовлетворяться "целесообразностью без цели". Главная причина скудости пролетарской литературы СССР — поглощение всех лучших пролетарских сил непосредственной работой социалистического строительства.

Мы не знаем субъективных причин, приведших Маяковского к самоубийству (и, будем надеяться, не скоро узнаем — "покойник этого ужасно не любил"). Но объективный смысл его смерти ясен — это признание, что индивидуалистическая литература, уходящая своими корнями в дореволюционное общество, новой советской культуре не нужна.

Социальное действие смерти Маяковского оказалось двойственным. Если смерть Пушкина — убийство его средою, которой он, казалось, окончательно подчинился — искупила все его социальные грехи и канонизировала его новую душу за счет забвения старой, смерть Маяковского прежде всего открыла всем глаза на забытый было факт, что по природе своей он был человек иного общества, чем люди, с которыми он шел, что он был старый, а не новый. Но это впечатление не могло быть окончательным. Уже то, что Маяковский умер с величайшим достоинством и чувством ответственности, смиряя до последней секунды свою индивидуалистическую душу и заботясь до конца о том, чтобы свести к минимуму социальную вредность своего акта — не могло не вызвать величайшего уважения к нему как человеку и гражданину. Но еще важней было то, что он показал свою старую душу только для того, чтобы ее убить. Самоубийство было актом индивидуалиста и одновременно расправой над индивидуализмом. До-пролетарскую литературу оно похоронило навсегда.[9] Но героем и предтечей будущего оно его сделать не

[9] Это не значит конечно, что индивидуально от многих писателей 1910-х годов мы не можем ожидать еще очень значительных произведений. Но подобно *Сумеркам* Баратынского такие произведения будут роковым образом несовременны, и социальную значимость они могут получить только в другую историческую эпоху.

могло. Пушкина смерть сделала путеводною звездой нового, Маяковского она только отметила как сильнейшего из старых, сделавшего все, что в его власти, чтобы войти в новое, но не сумевшего войти.

7 ноября 1930 года.